中古入华粟特乐舞及其影响

| 文◎任方冰

近年来，考古学界陆续发现了一些中古时期粟特人的墓葬，出土了一批数量可观、图像精美的粟特人墓葬壁画，引起世界范围内对中国境内粟特艺术的广泛关注。尤其是陕西西安北周安伽墓、史君墓、山西太原隋代虞弘墓的发掘，引发了国内学者结合已有文献对前出壁画图像重新做了认真的思考，产生了一大批学术研究成果，[①]出现了粟特研究的新一轮学术热潮。

史学界在考察粟特人的整体生活和葬仪等方面内容的同时，对墓葬壁画中所出现的粟特乐舞也做了初步研讨。研讨主要集中于两点：其一，关于墓葬壁画乐器组合；其二，关于壁画图像所显现的宗教世俗乐舞的考察。前者代表作主要有《隋唐粟特乐器研究》，后者主要有《中国祆教艺术史研究》《古代中亚的胡腾舞考释》《北朝唐代粟特的“胡腾舞”》《胡旋之义世莫知：胡旋舞在中国1500年被误解的历史命运解析》《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》等。[②]其实，由于丝绸之路沿线宗教、民族、文化的丰富性与复杂性，加之敦煌学在世界范围内的影响，粟特文化一直是学界关注的热点，只是多将其混同于西域胡人，与波斯、突厥及天山南北的绿洲国家诸如龟兹、于阗等共同作为影响中国中古时代的西域文明

① 较为重要的成果如单海澜《长安粟特艺术史》（陕西新华出版传媒集团、三秦出版社2015年版）、荣新江《中古中国与粟特文明》（生活·读书·新知三联书店2014年版）、孙武军《入华粟特人墓葬图像的丧葬与宗教文化》（中国社会科学出版社2014年版）、齐东方《现实与理想之间——安伽、史君墓石刻图像的思考》（载巫鸿、郑岩主编《古代墓葬美术研究》第1辑，文物出版社2011年版）、张庆捷《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》（商务印书馆2010年版）、杨巨平《虞弘墓祆教文化内涵试探》（《世界宗教研究》2006年第3期）、姜伯勤《北周粟特人史君石堂图像考察》（《艺术史研究》第7辑，中山大学出版社2005年版）、姜伯勤《中国祆教艺术史研究》（生活·读书·新知三联书店2004年版）等。

② 黄云《隋唐粟特乐器研究》（河北师范大学2010年硕士学位论文）；王毓红、冯少波《胡旋之义世莫知：胡旋舞在中国1500年被误解的历史命运解析》（《西夏研究》2015年第2期）；林春、李金梅《古代中亚的胡腾舞考释》（《敦煌学辑刊》2010年第1期）；张庆捷《北朝唐代粟特的胡腾舞》（《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》，第369—398页）；陈海涛《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》（考古与文物》2003年第3期）。

进行整体考量。[3]将粟特人单独视为一个文明个体，进行长时间关注并做出重要成果的是荣新江先生，[4]但由于学科关注点不同，荣先生并没有对粟特人的音乐及对隋唐音乐的整体影响进行研讨。本文不揣浅陋，尝试对此做出初步探索。

一、粟特乐舞在中土的发展

粟特人，一般指生活在中亚阿姆河、锡尔河之间河中地区的居民，汉文文献称之为昭武九姓[5]。粟特人是丝绸之路沿线各国的商贸使者，粟特文化存在着多样杂糅性的特点，粟特语曾经作为丝绸之路国际交流的通用语言，并在 6 世纪下半叶成为突厥汗国的官方语言。自 3—8 世纪之间，粟特人有组织地结队东行经商，多数人在丝绸之路沿线定居，根据新近的研究，粟特人在现在的新疆巴楚、库车、吐鲁番、哈密、和田、且末、鄯善，河西走廊的敦煌、酒泉、张掖、武威、固原，中原的西安、洛阳、安阳、邢台、定县、灵武、太原、大同、北京、辽宁朝阳等地均留下了足迹，有的甚至形成了聚落，[6]后经过长时间的发展逐渐融入多元一体的中华民族之中。

最早记载粟特人在中土活动的是《重修邓太尉祠碑》，碑文内容反映了前秦建元三年（367）粟特人已经在中土渭北地区活动。[7]其前汉文文献虽然没有直接记载粟特在华之事，但《史记·大宛列传》《汉书·西域传》所记载的西域商胡很有可能即是粟特先民的影子；《后汉书·五行志》记载了东汉灵帝“好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞”[8]。这里的“胡空侯、胡笛、胡舞”与下文所讨论的北朝粟特人乐舞和乐器组合极为相似，可以推测东汉灵帝时粟特人可能已经来到中土。关于中古时期粟特人的生活及其乐舞，我们可以从相关的墓葬壁画及汉文文献中获知其一般情况。依据粟特人进入中土的时间和社会背景的差异，可将其乐舞在中土的传播分为三个阶段。

（一）传入期：公元 3 世纪至北朝末年

粟特人入华商队逐步在丝路沿线设立聚居点，建立贸易中转站，聚居点常建有祆祠。入华粟特人领袖被中土官方授予各级萨保职务，管理聚落世俗和宗教事务。粟特人聚族而居的特点和中原王朝萨保政教管理制度，保证了粟特乐舞传入中土初期的活态存在与发展。新近发现的北朝粟特人墓葬壁画的乐舞和汉文文献对此皆有记录。

《魏书》卷 102“西域传”记载康国“有大小鼓、琵琶、五弦箜篌”[9]；《北史》卷 97“西域传”，则记载康国“有胡律，置于祆祠，将决罚，则取而断之。重者族，次罪者死，贼盗截其足。人皆深目、高鼻、多髯。

③ 此方面的研究诸如向达《唐代长安与西域文明》（河北教育出版社 2000 年版）、常任侠《汉唐间西域音乐的东渐》（《音乐研究》1980 年第 2 期）、阴法鲁《丝绸之路上的音乐文化交流》（《人民音乐》1980 年第 2 期）、杨荫浏《中国古代音乐史稿》（人民音乐出版社 1981 年版）、金文达《中国古代音乐史》（人民音乐出版社 1994 年版）、冯文慈《中外音乐交流史》（湖南教育出版社 1998 年版）、刘再生《中国古代音乐史简述》（人民音乐出版社 2006 年修订版）、周菁葆《丝绸之路的音乐文化》（新疆人民出版社 1987 年版）、王小盾《隋唐音乐及其周边》（上海音乐出版社 2012 年版），等等。

④ 其成果主要见于《中古中国与粟特文明》（生活·读书·新知三联书店 2004 年版）一书。

⑤ 一般指中亚绿洲之康国、安国、曹国、米国、何国、史国、石国等七姓城邦国为主的“昭武九姓”。具体城邦数量，中外文献有较大差异。

⑥ 荣新江《中古中国与粟特文明》，生活·读书·新知三联书店 2004 年版，第 34—105 页。

⑦ 同注⑥，第 32 页。

⑧《后汉书》志第 13“五行志一”，中华书局 1965 年版，第 3272 页。

⑨《魏书》卷 102“西域传”，中华书局 1974 年版，第 2281 页。

善商贾，诸夷交易，多凑其国。有大小鼓、琵琶、五弦、箜篌。婚姻丧制与突厥同。”⑩从安阳北齐范粹墓黄釉扁壶（五弦琵琶、铜钹、横笛、击掌及胡腾舞）及洛阳孟津北朝带釉扁壶（曲项琵琶、箜篌、横笛、铜钹?击掌、歌者、胡腾舞者）之胡人乐舞图像来看，箜篌、琵琶、横笛乃是粟特乐舞的基本乐器组合，与击掌伎、铜钹伎、歌者、胡腾舞者共同反映了北朝入华粟特乐舞的情形。

乐舞扁壶似为一种酒器，为入华粟特人所必备之生活器物，张庆捷先生所示的洛阳博物馆藏北朝胡人乐舞带釉扁壶、故宫博物院藏北朝黄釉乐舞扁壶、宁夏固原北齐墓出土胡人乐舞绿釉扁壶、大英博物馆藏北朝胡人乐舞扁壶、纽约大都会博物馆藏北朝棕色釉乐舞扁壶⑪等所反映的内容大同小异，无不说明了粟特人“人多嗜酒，好歌舞于道路”⑫之社会风尚，也是粟特人世俗生活的真实写照。聚族而居的粟特人在诸州萨保和京师萨保的管理下，不但参与与中土聚居点周边各族世俗人等之经济贸易活动，而且还入仕到北魏、北齐、北周等各级军政机构，其宗教信仰祆教也随之分散在粟特人居住的各个地方。每年定期举行的祆教祭祀仪式为粟特人歌舞艺术的展演提供了平台。

现存北朝墓葬壁画也反映了粟特人的世俗乐舞和宗教信仰。目前考证为北齐、北周时期粟特人墓葬的主要有：河南安阳北齐墓（天保七年，556 年），北周康业墓（天和六年，571 年），山东青州益都傅家石室北齐墓（武平四年，573 年），北周翟曹明墓（大成元年，579 年），北周安伽墓、史君墓均为北周大象元年（579 年）。这些墓室发现的壁画多数呈现了粟特人当时的生活情景，记录了墓主人宴饮、出行、社交、宗教仪式、乐舞的各方面内容，真实地反映了此时期粟特人保留的本民族生活特色，从一个侧面也再现了入华粟特人的音乐和乐舞生活；同时，墓葬壁画显现的祆教仪式乐舞活动也记录了北朝粟特人的宗教仪式用乐实践。北齐、北周有乐舞内容的墓葬壁画主要集中在安伽墓、史君墓、安阳墓，现藏于日本美秀美术馆的 11 块粟特墓葬围屏石榻屏风上也有粟特乐舞记录（详见表 1）。

表 1　北朝粟特墓葬乐舞统计表

<table>
<tr><th>序　号</th><th>墓　葬</th><th colspan="3">位　置</th><th>名　称</th><th>乐器（法器）组合</th><th>备　注</th></tr>
<tr><td rowspan="6">1</td><td rowspan="6">安伽</td><td colspan="3">门额</td><td>飞天图</td><td>左曲项琵琶；右箜篌</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="4">石榻屏风</td><td rowspan="3">正面</td><td>左 1</td><td>宴饮图</td><td>前排：1 曲项琵琶（突厥），2 尊者（突厥），3 箜篌（粟特），4 持酒具者（粟特）；后排胡人歌者六（突厥 3 人，粟特 3 人）
帐前胡腾舞者一，围观侍者四</td><td rowspan="2">突厥、粟特人欢娱</td></tr>
<tr><td>左 2 上</td><td>宴饮图</td><td>1 箜篌，2 筚篥，3 曲项琵琶；舞者二</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>左 6</td><td>宴饮图</td><td>帐内：1 琵琶，2 箜篌，3 排箫；
帐前胡腾舞伎 1，观者五</td></tr>
<tr><td>右侧</td><td>中</td><td>宴饮图</td><td>左：1 细腰鼓，2 横笛，3 琵琶；
右三乐人；中间胡腾舞者一</td><td></td></tr>
</table>

⑩《北史》卷 97“西域传”，中华书局 1974 年版，第 3234 页。

⑪ 张庆捷《北朝唐代粟特的胡腾舞》，载《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》，第 377—379 页。

⑫《旧唐书》卷 198“西戎传”之“康国”，中华书局 1975 年版，第 5310 页。

（续表）

<table>
<tr><td rowspan="9">2</td><td rowspan="9">史君</td><td rowspan="2">门框</td><td colspan="2">右</td><td>飞天图</td><td>1 长杯，2 曲项琵琶，3 箜篌，
4 横笛，5 筚篥</td><td rowspan="2">自上而下，
两两相对</td></tr>
<tr><td colspan="2">左</td><td>飞天图</td><td>1 曲项琵琶，2 排箫，3 海螺，
4 来通，5 胡瓶、长杯</td></tr>
<tr><td rowspan="7">石堂</td><td rowspan="2">南壁</td><td>右上</td><td>伎乐图</td><td>1 筚篥，2 拍鼓，3 细腰鼓，
4 曲项琵琶</td><td>自右向左</td></tr>
<tr><td>左上</td><td>伎乐图</td><td>1 排箫，2 横笛，3 曲项琵琶，4 箜篌</td><td>自左向右</td></tr>
<tr><td rowspan="3">北壁</td><td rowspan="2">西 2</td><td rowspan="2">宴饮图</td><td>1 箜篌，2 曲项琵琶，3 筚篥，4 琵琶</td><td rowspan="2">堂上主人
和乐队；堂
前胡腾舞</td></tr>
<tr><td>1 细腰鼓，2（？），3 胡腾舞伎一</td></tr>
<tr><td>西 4</td><td>宴宾图</td><td>1 箜篌，2 琵琶（左）；3 曲项琵琶，
4 横笛，5 细腰鼓（右）</td><td>男主人宴宾</td></tr>
<tr><td>东壁</td><td>北 3</td><td>升天图</td><td>1. 曲项琵琶，2 排箫，3 箜篌，4 横笛</td><td>女主人宴宾</td></tr>
<tr><td>伎乐飞天</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3</td><td rowspan="2">安阳</td><td rowspan="2">屏风</td><td>正面</td><td>右</td><td>赛祆图</td><td>1 箜篌，2 筚篥，3 直项琵琶（？），
4 曲项琵琶</td><td>自右向左</td></tr>
<tr><td>后面</td><td>左下</td><td>献祭图</td><td>1 横笛，2 箜篌，3 琵琶，
4 乐舞两人，胡腾舞（男）</td><td>自右向左</td></tr>
<tr><td rowspan="3">4</td><td rowspan="3">美秀</td><td rowspan="3">屏风</td><td rowspan="3">正面</td><td>E</td><td>宴饮图</td><td>左侧：1 曲项琵琶，2 曲项琵琶，
3 手鼓（？），4 箜篌；
右侧:1 琵琶，2 琵琶，3 横笛，4（？），
5 手鼓（？）；中间胡腾舞者一</td><td rowspan="3">编号为展览
图录编号</td></tr>
<tr><td rowspan="2">J–2</td><td rowspan="2">祭祀
女神图</td><td>左侧：奏葫芦琴，右弓形乐器。</td></tr>
<tr><td>左侧：1 曲项琵琶，2 曲项琵琶，
3 铜钹（？），4 箜篌；
右侧:1 筚篥，2（？），3 横笛，4（？）</td></tr>
</table>

表 1 中，安伽墓石榻屏风正面及右侧面四幅宴饮图、史君石堂北壁两幅宴饮和宴宾图、美秀屏风正面宴饮图反映的是北朝粟特人“嗜酒，好歌舞”之世俗生活，常用的乐器基本组合为“箜篌 + 曲项琵琶”。在实际的表演中，常依据用乐的功能、场所之差异，以基本组合为基础增加筚篥、细腰鼓以及部分诸如笙、排箫等中土乐器。粟特人喜宴饮，并有以胡腾舞助宴的习俗。

表 1 安伽墓飞天图、史君门框飞天图、石堂南壁伎乐图、东壁升天图、安阳屏风赛祆图和献祭图、美秀屏风祭祀娜娜女神图内容，皆与粟特人的祆教信仰有关。每一幅图像都有强烈的宗教意味在内。关于其图像释读，学界已有较多关注，本文不再赘述。[13]值得注意的是美秀屏风祭祀娜

⑬ 可参考姜伯勤《中国祆教艺术史研究》、荣新江《中古中国与粟特文明》、孙武军《入华粟特人墓葬图像的丧葬与宗教文化》、单海涛《长安粟特艺术史》等著作。

娜女神图所用的两件鲜见乐器：葫芦琴和弓形乐器。据刘文荣考证，在敦煌壁画中葫芦琴共出现五例，隋代三例，唐代二例。葫芦琴，隋代为五弦、五轸，唐代则为四弦、四轸。美秀葫芦琴演奏姿势同唐敦煌322窟窟顶北披葫芦琴演奏姿势同，皆为琴头斜向右下方，惜无法看清其弦轸。刘文《莫高窟隋唐壁画“葫芦琴”图像再考》言，“该屏下部刻有曲项琵琶、五弦琵琶、铜钹、竖箜篌、横笛、筚篥、舞人等，皆与史籍所载“安国乐”的表演形式相符合”⑭，又提及沙武田言敦煌322窟与粟特人有很大关系，⑮这一点值得关注。姜伯勤先生认为弓形乐器则仅见于公元2世纪的犍陀罗美术品中，关于该器物目前尚无更多的信息。

入华粟特人在自己的生活中保留着本民族的喜好宴饮歌舞的习俗，欢快的节奏和活泼热烈的胡腾舞也深深影响了中土的统治者。聚族而居的生活特点以及萨保政教管理体制使粟特祆教信仰仪式保留了其纯正性，其仪式所用乐舞也渐为中土所知。

（二）繁盛期：隋代至安史之乱之前

随着越来越多的粟特人进入内地，粟特乐舞在中土得到了较大的发展，并在隋唐之际进入全盛时期。这主要表现在两个方面：其一，粟特乐舞作为燕乐被中央政府规范改造，并成为隋唐宫廷燕乐重要内容；其二，越来越多的粟特乐人混迹于中土社会各个阶层。

1. 七部乐、九部乐、十部乐中的粟特乐舞

《隋书·音乐志》载：

始，开皇初定令，置《七部乐》：一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存《鞞》《铎》《巾》《拂》等四舞，与新伎并陈。

及大业中，炀帝乃定《清乐》《西凉》《龟兹》《天竺》《康国》《疏勒》《安国》《高丽》《礼毕》，以为《九部》。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。⑯

王小盾先生曾依据记录在《玉海》卷105之《古今乐纂》所载之言“石国、百济、南蛮、东夷之乐，皆合野音之曲、胡旋之舞也”⑰，推断“石国之乐”包含“安国、疏勒、康国、突厥之乐”⑱。其论甚是。“《康国》，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。”⑲《玉海》卷105载刘贶《太乐令壁记》言：“周武帝有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。”可知粟特昭武九姓之安国、康国乐在北周时即进入宫廷，获得周武帝的喜爱。因粟特乐人更早时间便已进入西域各国，即使是当时人也很难分清西域乐舞与粟特歌舞之根本区别。《隋书·音乐志》载言：

《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》《齐朝龟兹》《土龟兹》等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾闬。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公

⑭ 刘文荣《莫高窟隋唐壁画“葫芦琴”图像再考》，《音乐研究》2015年第1期，第88页。

⑮ 沙武田《莫高窟第322窟图像的胡风因素》，《故宫博物院院刊》2011年第3期，第96页。

⑯《隋书》卷15，中华书局1973年版，第376—377页。

⑰《玉海》，广陵书社2003年影印版，第1916页上。

⑱ 王小盾《论中国乐部史上的隋代七部乐》，原载《中国音乐学》2009年第4期；又见作者之《隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集》，第189页。

⑲ 同注⑯，第379页。

王之间，举时争相慕尚。[20]

仅“龟兹乐”便因其传承的变化，分为三部，粟特曹国人曹妙达、安国人安进贵皆被作为龟兹乐人，表明其时粟特人已融入西域诸国，熟稔龟兹乐舞，才能持其音技，妙绝弦管，新声奇变。北齐皇帝喜爱胡乐，曾对乐人开府封王。因此隋初七部伎、九部伎中之安国、康国粟特乐舞，以及西域诸部乐舞，在隋初之前皆经过了一定的规范改造，使之更为符合中土王朝的习惯和皇帝的欣赏喜好。隋文帝按照乐部的“器、工、衣”规范改造，符合隋代作为中土统一王朝宴乐宾客之用于嘉礼和宾礼的身份。

以康国乐、安国乐为代表的粟特乐舞之所以能够被统治者所重视并改造为宫廷燕乐，应该与粟特乐舞本身的宴飨欢娱的风格有关系，我们可以从前述北朝粟特宴饮宾客的墓葬壁画中看出来。表1中宴饮图乐器组合与七部伎、九部伎、十部伎的相关粟特乐舞比较近似，但也有差异。隋初虞弘墓出土乐俑其中持箜篌、曲项琵琶、铜钹、笙、笛乐器的各1个，另有三女乐俑分别持排箫、曲项琵琶、箜篌；虞弘墓槨座正面浮雕之二（曲项琵琶，横笛）、之三（舞者、五弦琵琶）、之四（横笛、细腰鼓），背面浮雕之五（饮酒者、曲项琵琶）；石堂后壁正面浮雕之五（细腰鼓、铜铙、竖箜篌、胡腾舞者、曲项琵琶、横笛、筚篥）所用乐器及其组合似与安国乐所载乐器相差不多。安国“乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜钹等十种，为一部。工十二人”[21]。这说明粟特安国乐舞在进入宫廷作为燕乐之一种时，应该在乐器、乐工的数量和种类等方面有过进一步的增加，与虞弘墓相比较，除了人数的增加之外，还添加了旋律乐器双筚篥、箫、五弦，将细腰鼓用正鼓和和鼓代替。所增加或调换的乐器，大多为胡人乐器。这样的改造在北周时曾经发生过，《隋书》“音乐志”言：

太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。[22]

北周武帝将突厥音乐、康国乐、龟兹乐，杂以高昌乐，学习后用以宴享。只是这种改造与隋初立七部乐略有差异。北周武帝乃是使用中原旧乐之器来演奏西域诸乐之声的。隋初建立的康国、安国乐则是在原有粟特乐舞基础上，仅做小的改造，使之既保持了粟特乐舞的原有风格，又兼顾了宫廷燕乐宴飨宾客的用乐功用的改造，乃是粟特乐舞发展的开拓样式。粟特乐舞被隋初确定为燕乐乐部，是粟特乐舞在中土的新典范，也昭示着其在中土的发展进入了繁盛期。

2. 粟特乐人在北朝隋唐时期的活动

粟特乐舞在隋唐进入繁盛发展期的另一个标志，是粟特乐人大量出现，并活跃在社会的各个阶层。大量的粟特人入华是由于粟特人依附的突厥统治的败亡，涌入的粟特人为粟特乐舞在中土的繁荣提供了源源不断的人力保证。粟特人在突厥、回纥的保护下进入中土，不仅仅是为了商贸活动，常年定居于中土，并参与所在国家政治军事活动的粟特人更多可以看做是一种移民行为。繁盛的大唐及其开放的环境吸引了更多的粟特人前往遥远的中土“淘

⑳ 同注⑯，第378页。

㉑ 同注⑯，第380页。

㉒ 同注⑯，卷14，第342页。

金”，这其中自然也包括歌舞技艺卓绝之粟特乐人。依据岸边成雄先生的研究成果[23]并结合其他文献记载，现将北朝隋唐时期在中土活动的知名的粟特乐人列表如下：

表 2　中土粟特乐人列表

序　号	粟特九姓国	乐人姓名	妓　乐	文献出处	朝　代	备　注
1	曹国	曹婆罗门	琵琶	《旧唐书·音乐志》	北魏	
2		曹僧奴	琵琶	《北史》卷 92	北魏北齐	开府仪同封王（日南王）
3		曹妙达	琵琶	《旧唐书》卷 29《新唐书·李纲传》《隋书·音乐志》	北齐隋	开府仪同封王（郡王）
4		曹昭仪	琵琶	《北史》	北齐	高纬之昭仪
5		曹保	琵琶	《乐府杂录》琵琶条	唐贞元间	
6		曹善才	琵琶	《乐府杂录》琵琶条	唐贞元间	
7		曹钢	琵琶	《乐府杂录》琵琶条	唐贞元间	
8		曹刚	琵琶	白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》	唐末	
9		曹供奉	琵琶	白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》	唐末	
10		曹触新	婆罗门弄	陈旸《乐书》卷 173	曹触新	
11		曹赞	散乐		唐末	
12		曹叔度	散乐	《乐府杂录》俳优条	唐武宗朝	
13	安国	安马驹		《隋书·万宝常传》	北齐	封王开府
14		安未弱		《隋书·音乐志》	北齐	仪同开府
15		安进贵		《隋书》卷 15	隋	
16		安完善	筚篥	李颀《听安完善吹筚篥歌》	唐开元间	
17		安辔新	舞	《北梦琐言》卷 15	唐昭宗	
18		安叱奴	舞	《旧唐书》卷 62	唐高祖朝	散骑常侍
19		安金藏	俳优	《旧唐书》卷 178	唐睿宗朝	
20	康国	康阿驮	胡小儿	《北史·恩幸列传》	北齐	开府仪同
21		康老胡雏	歌	李白《上云月》	唐末	
22		胡雏	笛		唐玄宗朝	
23		康昆仑	琵琶	《乐府杂录》琵琶条	唐贞元间	
24		康唐卿	俳优		唐末	
25		康洽	乐舞	李颀《送康洽入京进乐府歌》	唐开元间	
26		康迺	俳优	《乐府杂录》俳优条	唐末	原康国乐工

㉓〔日〕岸边成雄著、周谦译《论西域音乐家及其对古代文化史的贡献》,《交响》1987 年第 2 期，第 46—47 页。

（续表）

27	米国	米嘉荣	歌	刘禹锡《与歌者米嘉荣》	唐元和长庆间	
28		米和郎	琵琶	《乐府杂录》琵琶条	唐咸通间	
29		米万槌	婆罗门弄	向达《唐代长安与西域文明》		
30		米都知	琴歌	梁补阙《赠米都知》	唐咸通间	教坊都知
31	何国	何勘	歌	刘禹锡《与歌者何勘》	唐元和长庆间	
32		何懿	歌	《新唐书·武平一传》	唐末	
33		何海	胡小儿	《北史·恩幸列传》	南北朝	开府封王
34		何洪珍	胡小儿	《北史·恩幸列传》	南北朝	开府封王
35		何朱弱	歌舞	《北史·恩幸列传》	北齐	仪同开府
36	史国	史丑多	舞歌	《北史·恩幸列传》	北齐	仪同开府
37		史敬约	筝	《乐府杂录》筚篥条	唐末	
38	石国	石宝山	俳优	《乐府杂录》俳优条	唐大中间	

从上表可知，史料记载的粟特乐人在中土活动最多的是曹国人（12），其次为安国人和康国人（7），何国为 5 人，米国为 4 人，石国人最少仅为 1 人。安国乐和康国乐作为隋唐燕乐的乐部，其乐工活动得到较多记录可以理解，但记载最多的曹国乐人，却并没有被中央政府规范提升为燕乐乐部，岸边成雄先生对此也尝试做出了合理的解释，[24]本文不再赘述。需要注意的是：其一，北朝粟特乐人 11 人，达到上表统计总人数的三分之一强。其原因在于北朝因其当时所处的政治军事形势，强烈希望借用与胡人之关系来牵制或改善与突厥之关系，客观上造成了全社会重视胡人（包括粟特胡）及其乐舞的社会风尚。北朝对粟特乐人的重视，为隋唐时期粟特乐人的持续引入和粟特乐舞的繁盛奠定了基础。其二，以上粟特乐人多记录于正史和《乐府杂录》，且多为技能技巧精良、为当时人所乐道者，其他散落于社会各阶层、生活于远离都市未见于文献记载的粟特乐人尚不在少数，由此可知此时期粟特乐舞在中土发展之繁盛情形。

（三）消融期：安史之乱之后

粟特乐舞被立为隋唐燕乐后，扩大了粟特各国乐舞在中土的影响。唐开元天宝时期存在的坐立部伎，接续了唐初的九部乐、十部乐燕乐制度。坐立部伎不再以地域命名燕乐乐部名称，而是以乐舞内容命名伎乐演奏，主要用于朝会宴享，增强了艺术性，减少了仪式性。[25]它既反映出唐代统治者自信心随着国力的强盛而增强，也预示着以各国命名的四夷乐的衰退。唐代粟特各国乐舞的衰落主要基于两方面的社会背景：其一，“安史之乱”后国内对胡人的排斥态度。随着安禄山的起兵谋反，唐代社会实力遭到了严重的打击。“安史之乱”对在华胡人产生了极为严重的影响，粟特

㉔ 同注㉓，第 44—53 页。

㉕ 王小盾《唐代乐部研究》，载《隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集》，第 196 页。

胡人更是受到了极大的打击。唐代社会强烈的排胡情形迫使各地粟特人向河北三镇转移，长安粟特人则用改换姓氏、郡望等方法来脱胡为汉。[26]其二，吐蕃的崛起阻断了中粟陆路交流的途径。“安史之乱”后，吐蕃陆续占领了陇右和河西东部，阻断了唐帝国与中亚和西域的交流，粟特人的大量入华现象渐而成为了历史。

由于粟特乐舞源头的被阻断，加之唐廷内部对入华胡人的偏见。虽然在“天宝事变”初期，宫中乐伎多流落民间，粟特乐舞也被带到了中土各地，出现了胡乐流行[27]的回光返照之现象，但隋唐初期的粟特乐舞辉煌旧景一去不复返了。粟特人及其乐舞逐步华化并最终融入到多元一体的中华民族中去。

二、粟特乐舞对中土的影响

粟特乐舞进入中土之后，虽然由于政治的因素，获得了社会上层的喜爱，客观上却对中土带来很大的影响，这种影响是非常全面的，既有社会风气方面的影响，也有乐舞本身和乐舞观念的影响。

（一）对社会各阶层的影响

1. 对宫廷的影响

上引《后汉书·五行志》记载了东汉灵帝好“胡空侯、胡笛、胡舞”[28]，无独有偶北朝皇帝也爱好胡乐。《北齐书·广宁王孝珩》云：“后周武帝在云阳，宴齐君臣，自弹胡琵琶，命孝珩吹笛。”[29]周武帝自己能够弹奏胡琵琶，让广宁王高孝珩吹笛以和，说明周宫中有胡乐人教授武帝琵琶。胡琵琶主要指的是西域及粟特人常用的中亚四弦曲项琵琶。

《资治通鉴》卷173言：

梁主入朝于邺。自秦兼天下，无朝觐之礼，至是始命有司革具其事：致积，致饩，设九傧、九介，受享于庙，三公、三孤、六卿致食，劳宾，还贽，致享，皆如古礼。周主与梁主宴，酒酣，周主自弹琵琶。梁主起舞，曰：“陛下既亲抚五弦，臣何敢不同百兽！”周主大悦，赐赉甚厚。乙卯，周主自邺西还。[30]

对胡乐的喜爱也是北齐各位皇帝的传统。《隋书·音乐志》卷14言：

杂乐有西凉鞞舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。[31]

北齐文襄、河清、后主皆习胡乐，后主尚能亲自弹奏乐器，并能够自度曲，显示出高超的音乐技能，曹妙达、安未弱、安马驹皆为粟特胡人，后主所习也应当是粟特乐舞。北朝皇帝不但自己喜爱胡乐，

㉖ 荣新江《安史之乱后粟特胡人的动向》，载《中古中国与粟特文明》，第79—113页。

㉗ 元稹《法曲》曰：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥檀满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。……胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”白居易也言：“自从天宝兵戈起，犬戎日夜吞西鄙……耐何仍看西凉伎，取笑资欢无所愧。”

㉘《后汉书》志第13“五行志一”，中华书局1965年版，第3272页。

㉙《北齐书》卷11“广宁王孝珩”，中华书局1972年版，第145页。

㉚《资治通鉴》卷173，第12册，中华书局1956年版，第5376—5377页。

㉛ 同注㉒，第331页。

并能够至少掌握一门胡乐器或乐舞，还能够融会贯通，不断创制新声。可知胡乐尤其是粟特胡乐对当时北朝宫廷的影响之剧。

隋唐时期新立的七部乐、九部乐、十部乐,其中很多成分来自于西域和中亚粟特(西域诸国伎也受到了粟特乐舞之影响)，唐代太宗、高宗、玄宗等尤其喜欢西域音乐，包括粟特乐舞在内的西域诸乐在唐代获得了繁盛的发展。冯文慈先生曾著文指出："西域音乐在唐朝宫廷繁盛的特殊性客观条件主要是，大约270年以来西域音乐陆续传入的历史性积淀，其中包括少数民族文化传统、歌舞习俗的影响；特殊性主观原因则是，唐朝政权中坚人士的籍里因素所决定的音乐嗜好的影响。这里，主观原因起着决定性作用。"[32]可知无论粟特乐舞在北朝流传的传统，还是唐朝统治阶层的西北籍里因素，都是粟特乐舞在唐代获得巨大发展的重要原因。

2. 对其他阶层之影响

皇帝对胡乐（多为粟特胡乐）之喜好，引发了社会各阶层之时尚追求。《新唐书》卷119载：

平一上书谏曰："……伏见胡乐施于声律，本备四夷之数，比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰合生"。[33]

从武平一所言可以看出，原本是作为宾礼或嘉礼使用的四夷胡乐，在当时却得到了世俗社会的喜爱，"始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人、街童市子"，"日益流宕，异曲新声，哀思淫溺"，得到了很大发展并被社会各阶层所接受。

粟特人善于商贸，由于商业的需要，和中土的宫廷各级官僚关系密切。粟特既因贸易而拥有财富，又善饮而好歌舞，虽然受到一些反对者的批评，但却能够封王开府，获得国家的认可，这既是北朝统治者的社会政治需要，也成为后世入华粟特胡人的楷模，还对社会风尚的形成起到了示范的作用。《北史·恩幸传》载：

亦有西域丑胡，龟兹杂伎，封王开府，接武比肩。

武平时有胡小儿，俱是康阿驮、穆叔儿等富家子弟，简选黠慧者数十人以为左右，恩眄出处，殆与阉官相埒。亦有至开府仪同者。其曹僧奴、僧奴子妙达，以能弹胡琵琶，甚被宠遇，俱开府封王。又有何海及子洪珍，开府封王，尤为亲要。洪珍侮弄权势，鬻狱卖官。其何朱弱、史丑多之徒十数人，咸以能舞工歌及善音乐者，亦至仪同开府。[34]

北朝时因宫廷对胡乐的喜爱，粟特艺人曹僧奴、曹妙达、何海、何洪珍、何朱弱、史丑多等皆得以开府封王或仪同开府。唐时曹善才、康昆仑、安完善等皆为长安世俗皆知之著名粟特乐人。康昆仑之东西市祈雨"斗声乐"琵琶比赛，显示当时社会对胡琵琶乐器的熟悉与接受，并对琵琶的技艺高低有了标准的社会认知。

有趣的是唐代许多关于粟特乐舞或者粟特艺人乐器演奏的诗歌，除了描写技艺的高超外，均呈现出一种对西域胡人离家万里的同情和悲悯。例如，李世民《琵琶》:

半月无双影，全花有四时。摧藏千里态，掩抑几重悲。促节萦红袖，清音满翠帷。驶弹风响急,缓曲钏声迟。空余关陇恨，因此代相思。

---

[32] 冯文慈《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》,《交响》1993年第2期，第4页。

[33]《新唐书》卷119。

[34]《北史》卷92"恩幸传"。

刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》：

石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。……乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。

李端《胡腾儿》：

胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥……安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。……环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月，丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知？

这种悲悯之情不知是诗人的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，还是粟特胡乐的一种表演风格呢？安史之乱后，唐代士大夫阶层在心理上对胡人产生了极大的不安全感，他们看待粟特乐舞胡腾舞，便即产生了“故乡路断知不知”的复杂心情。

（二）对中土音乐之影响

粟特入华之后，凭借着其天生好歌舞的艺术天赋，与社会的各个阶层形成了良好的活动。其对中土音乐的影响主要集中在宫调理论、乐器组合两个方面。

1. 宫调理论

粟特乐舞对隋代宫调理论的影响，主要在于雅乐的议定。隋代雅乐仅用黄钟一均七调，此乃是粟特后人何妥的建议。《旧五代史》卷 145“乐志”载言：“隋高祖不重雅乐，令儒官集议。博士何妥驳奏，其郑、万所奏八十四调并废。隋氏郊庙所奏，惟黄钟一均，与五郊迎气，杂用蕤宾，但七调而已，其余五钟，悬而不作。”[35]隋文帝不懂乐，仅把此次雅乐的制定当做是皇权确立的象征，何妥猜测皇帝心思，随后即定下了黄钟一均七调的雅乐实践，虽避免了很多理论上的讨论，但却在实践上出现了使用的不便，雅乐的实践越发缺少艺术性。此种情况一直到唐太宗时期，才以八十四调代替了何妥所用之黄钟一均七调雅乐实践理论。

2. 中乐的胡化

以粟特为主要代表的西域乐舞，因其特色鲜明的异域风格，一进入中土，即对中土原有的音乐产生了较大的冲击。宋人沈括在《梦溪笔谈》云：

自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法。以先王之乐为“雅乐”，前世新声为“清乐”，今胡部者为“燕乐”。[36]

天宝十三年开始的法曲与胡部的合奏，可能使唐代宫廷燕乐在乐器组合和乐律方面都有所改变。法曲是以汉族的传统乐器演奏汉族乐曲为主的燕乐，要想与在乐器组合和乐律方面有所不同的胡部一起演奏，必须要在乐律、乐器组合甚至乐器演奏的方法等方面有所调整。玄宗将九部乐、十部乐改为坐立部伎，是对中土音乐的一次融合。从《通典》卷 146“坐立部伎”所载乐曲、乐器来看，坐立部伎演奏的虽多为新声，但也是以西域诸乐（包括粟特各国乐舞）为基础发展出来的，呈现出“乐兼华夷，胡乐为主”之特点。唐代李寿墓坐立部伎乐壁画是这种融合的最好例证。

粟特乐舞对中土的影响，除了在宫调理论、乐器组合方面的变化之外，最大的影响恐怕是在关于乐舞观念的认知上。徐显秀墓乐舞壁画、苏思勖墓乐舞壁画皆为胡乐器与汉乐器的组合，它反映出以粟特乐舞为主的胡乐在士大夫阶层中有着较大的影响。粟特乐舞从在野之曲到被北朝皇帝喜好的一个四夷乐类，再从纯粹的宾礼用乐发展为嘉礼、宾礼皆用的燕乐七（九、十）部伎，再到部类融合成为皇帝宴饮宾客专用之二部伎的主要成分，粟特乐舞的

[35]《旧五代史》卷 145。

[36]《梦溪笔谈》卷 5。

艺术性本质在这个漫长的转换过程中也当是唐代统治者被影响的一个重要因素。唐末至宋初粟特乐舞逐步融入到华乐之中。

（三）粟特乐舞的华化

入华粟特乐舞在影响中土的同时，也在根据时事之异同，逐渐调整自己适用中土的节奏。粟特乐舞的华化既有主观因素，也有被动的因素。主观因素来自于粟特各族内部，为适应和提高本城邦在华的地位以及社会的需求；客观的因素在于中土统治者依据时事和对乐舞认知的变化而采取的主动改造包括粟特乐舞在内的各种胡乐的行为。

粟特乐舞华化的步伐从其进入中土的开始便已经在实施，前引《隋书》卷14“音乐志”言及北周武帝依据康国、龟兹、高昌旧乐等，使乐工学习，用中土汉族传统金石之乐进行演奏西域胡声之事。不管所奏是否还带有康国等西域乐舞的味道，这是北朝宫廷主动改造以粟特为代表的西域乐舞的一次尝试，对于康国乐来说这是华化的一种形式。《通典》卷146之“龟兹乐”条载：“周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。”[37]白智通作为教习，是对西域安国、康国乐的一次较大型的集中培训，当然其学习也是要将其不同的旧乐杂以新声，以达到诸乐和谐的审美要求。

也如上文所论，《旧唐书》卷29“音乐二”所言被确立为九部伎的“安国乐”，其乐器组合已经有了中土传统乐器。“乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹、箜篌。五弦琵琶今亡”，其中的笛、箫、卧箜篌和铜钹皆为汉族本土乐器。将康国、安国等粟特乐舞立为燕乐九部伎即也是一种华化的表现，是将粟特相关乐舞乐器和汉族乐器的一种融合，是粟特乐舞华化和规范改造的结果；将十部乐改变为坐立部伎，并将胡部与法曲合乐演奏，更是一种彻底的华化过程。

除了乐器组合的变化之外，在实际的表演实践中粟特乐人常常将乐器改制以适应在华演奏。例如，曲项琵琶乃是波斯乐器，粟特人使用最多，粟特人将其和自己的乐舞一起引入中土。曹国、安国、康国皆有曲项琵琶之演奏高手。为了适用中土的表演，粟特人依照阮咸增加了弦品，调整了琵琶演奏的音律，拓展了琵琶音乐表演的音域；并以手捻代替拨子，增加了琵琶演奏的灵活性与丰富性。[38]

粟特乐舞在中土经历了一个从民间到宫廷，从宗教仪式到国家礼仪制度的发展过程。粟特乐舞进入中土并逐渐得到北朝政府的礼遇，既有国家政治军事形势的要求，也有乐舞本身节奏多变、充满活力、能带给统治者以新奇和愉悦的内在感受的民族风格特点因素所致。粟特乐舞的华化与中土乐舞的胡化是一件事情的两面。“化”的过程即是相互适应、相互融合的过程，在一次次的变化过程中，粟特乐舞从一个有着鲜明民族特色的乐舞种类逐渐融汇至多元一体的中华民族音乐文化大家庭之中。

作者附言：本文为2014年北京市社会科学基金基地重点项目“唐宋音乐比较研究”（项目编号：14JDWYA003，主持人：赵为民）之阶段性成果。

作者单位：中国音乐学院音乐研究所、
北京民族音乐研究与传播基地

[37]《通典》卷146“龟兹乐”。

[38] 罗希《唐代胡乐入华及审美问题研究》，西北大学2012届博士学位论文，第102—103页。